

Notas sobre lo «culto» y lo «popular» en literatura: ¿contigüidad o conflicto? La figura del pastor rústico en los introitos de Torres Naharro

Ana Cecilia Prenz
Università di Trieste

1. Desde la óptica que se lo quiera enfocar, el término *popular* inevitablemente genera conflictos. Las problemáticas que implica su estudio en literatura son muchas, antiguas y no siempre de fácil y posible solución. El descubrimiento (teórico) del *pueblo* o de lo *popular* por parte de los románticos, y las consiguientes reflexiones teóricas sobre el mismo – primera y fundamental la dicotomía *cultura del pueblo/cultura de los doctos*– determinan de manera incisiva el recorrido de las interpretaciones posteriores sobre dicho concepto. Sin embargo, hoy en día resulta dificultoso aceptar esta perspectiva. Quien se ha ocupado del tema, sobre todo en otras disciplinas no estrictamente literarias, ha optado por introducir denominaciones como *sincretismo*¹ o *hibridación cultural*,² términos que nos permiten relevar los cruces constantes y las complejas interacciones que se dan a nivel cultural, y por lo tanto también en lo literario. Las discusiones y estudios en torno a la cultura popular se encuentran en pleno proceso de revisión y todavía en disputa. Burke decía que si todos los miembros de una sociedad dada tuvieran la misma cultura no sería necesario utilizar el término cultura popular.³ Resulta evidente que vivimos en sociedades con más de una cultura y esto se da en nuestra contemporaneidad como asimismo en nuestro pasado.

¿Qué entendemos cuando hablamos de lo *popular* en literatura? Ante todo, nos estamos refiriendo a un concepto ambigüo. El adjetivo *popular* significa aquello que es relativo al pueblo. Julio Caro Baroja, en sus estudios sobre los pliegos de cordel, observaba que la nota caracterizante de

¹ Daniel Bell, *The End of Ideology*, 1960; «Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales», en *Industria cultural y sociedad de masas*, 1974.

² Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, 1990.

³ Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, 1980.

dicha literatura es que «está elaborada por y para el pueblo». Y es, precisamente, la que nos puede dar una idea más clara de los procesos de formación de lo que es estrictamente popular, porque «popular es su público y popular el que vive en ella, que unas veces «crea» y otras es un rapsoda, en el sentido estricto de la palabra». ⁴ Sin embargo, no sólo lo que «ha nacido del pueblo o en el pueblo» es exclusivamente popular, sino también aquello que «el pueblo ha adoptado y hecho propio, independientemente de que haya brotado en su seno». ⁵

Cuando se habla de lo *popular* tropezamos en general con una delimitación genérica, nunca específica del tema. Este concepto aparece, así, como una construcción hipotética débil, que no ha seguido, de un modo exhaustivo y sistemático los pasos previos de una investigación inductiva, razón por la cual semejante construcción hipotética no puede, por una parte, ser aplicada a todas las obras presuntamente populares, ni puede individualizar de un modo preciso el objeto de estudio. De este modo, el carácter de una obra, aparece como popular a partir de enfoques y elementos parciales, que no pocas veces revisten un carácter tautológico: o bien porque tiene personajes populares, o porque habla de temas populares, o porque está dirigida al pueblo, o porque el pueblo se reconoce en la historia, o todos estos elementos juntos o sólo uno de ellos, sin llegar a una delimitación clara del concepto.

En realidad, nos estamos refiriendo a un concepto amplio, diacrónico y de difícil definición en cuanto *contaminado* o *fronterizo* por/con otros mundos literarios y culturales. Este concepto controvertido y complejo, adquiere en literatura, frecuentemente, significados variables y no siempre satisfactorios. La primera dificultad que se presenta frente a la definición de este concepto es de carácter terminológico. ⁶ El adjetivo *popular* ha sido asociado, a menudo, a términos como *tradicional*, pero así mismo han sido utilizados calificativos como *oral*, *vulgar*, *marginal*, *literatura de las clases subalternas*, etc. Cada uno de éstos, en parte, ha clarificado algunos aspectos referentes al concepto pero esencialmente ha limitado su múltiple e inabarcable significado.

⁴ Caro Baroja, *Ensayo sobre Literatura de Cordel*, 1990, p. 63.

⁵ J. A. Barrientos, M. J. Rodríguez Sánchez de León, *Diccionario de Literatura popular*, 1997, voz: «popular», p. 258, redactada por M. Cruz García de Enterría.

⁶ M. Cruz García de Enterría, «Anthropos», 1995, p. 9.

Luis Díaz en «Concepto de la literatura popular y conceptos conexos»,⁷ hace una consideración importante, a nuestro parecer, con respecto a la necesidad de revisar el concepto actualmente vigente de cultura popular en ámbito hispánico, sobre todo con relación al significado que adoptamos y le atribuimos al adjetivo *popular*. Lo *popular*, puesto en términos de aquella *otra cultura*, ha sido definido, equivocadamente, y también gracias a las ideas introducidas por los románticos, a través de dos aspectos: el inmovilismo y la homogeneidad. Esta circunstancia es subrayada también por Peter Burke cuando dice que la dificultad de definir al *pueblo* sugiere la tesis de que su cultura no es un fenómeno monolítico y homogéneo y, sí, por el contrario, un fenómeno extremadamente vario. El haber considerado a lo *popular* como un mundo estático y «sin evolución» ha llevado a menudo a su definición «por exclusión». Es decir que éste ha sido definido «por oposición». «Esta *otra cultura* debería ser ‘oral’, ‘anónima’ y ‘natural’ o ‘primitiva’ frente a la ‘escrita’, ‘de autor’ y ‘evolucionada’» que el Occidente ha desarrollado. Significa que ha sido obviado el hecho de que lo *popular* ha tenido y tiene sus procesos de transformación y que como tal ha tenido y tiene su propia historia que no necesariamente ha coincidido/coincide con la «oficial» o «letrada». Efectivamente, la cultura «*popular* tiene etapas de florecimiento y de decadencia que no suelen corresponderse con las de la cultura letrada».⁸ Por lo tanto, concluimos con Luis Díaz diciendo que lo *popular* «es, de hecho, más un proceso, que otra cosa».

Enterría nos habla, refiriéndose a la literatura popular, de «auténtico juego intertextual» en cuanto en ella «las interacciones se dan continuamente entre lo oral y lo escrito, entre lo letrado y lo iletrado, entre lo visual y lo auditivo», y, nos habla, al fin, de «un juego intercultural que se hace más visible que en cualquier otra parcela de lo literario».⁹ Es evidente, pues, que resulta difícil alcanzar una clarificación del concepto *popular*, en sentido estricto y de *literatura popular*, en sentido amplio, que sea general y definitoria.

⁷ «Anthropos», 1995, p. 17-21.

⁸ M. Cruz García de Enterría, 1997, p. 259.

⁹ García de Enterría, M. C., 1995, p. 10.

2. En el presente trabajo queremos hacer algunas reflexiones sobre el concepto de *popular* en el texto dramático español de los orígenes, por tres motivos fundamentalmente:

1) (el primero y quizás el más simple es que) con extrema frecuencia aparece el vocablo *popular* como calificativo del texto dramático español –en este caso no sólo de los orígenes– y en general del teatro. Esta circunstancia ha despertado en nosotros cierta curiosidad, sobre todo porque se encuentra más que en otras dramáticas europeas;

2) porque en el texto teatral de este período confluyen una multiplicidad de lenguajes que lo convierten en un objeto de estudio rico de elementos para comprender las fluctuaciones y modificaciones en el tiempo que ha tenido la cultura popular. Bajtín, en su momento, ha hablado de oposición entre las expresiones artísticas de la *cultura popular* y de la *cultura oficial*, aunque no ha dejado de remarcar la *circularidad* constante que se da entre ambas culturas;

3) porque –y esto desde una posición más bien crítica–, creemos que se debe romper con aquel perspectivismo que une la dramaturgia del s. XVI con la barroca. Frente a la imponente y calidad estética indiscutible del teatro barroco, la crítica ha optado por definir el teatro de los orígenes como una forma expresiva menor e incompleta, perteneciente a una fase de transición y formación de la literatura dramática. A menudo, se encuentra la indicación de *teatro prelopesco*, (o teatro primitivo) con respecto a la producción dramática anterior a Lope. Se trata de una definición negativa que marca con claridad el límite de un antes y un después y que lleva implícito en sí una forma de prejuicio frente al teatro que más recientemente ha sido definido como *renacentista*. Y con respecto a lo *popular* en lo dramático, el referente termina siempre por ser Lope, su *Arte nuevo* y la comedia barroca.

3. Bartolomé de Torres Naharro es un autor clave en la literatura dramática castellana. En sus comedias y en su obra teórica se reflejan y se entrecruzan una serie de elementos innovadores y tradicionales

que denotan la riqueza y complementariedad entre dichos elementos, que encontramos al encarar el estudio de lo *popular* en el teatro.

Ante todo, Torres Naharro representa la figura de un letrado. Parece una consideración obvia, pero no lo es. Se trata de un aspecto de no poca relevancia cuando intentamos hablar de lo *popular*. Alrededor de la figura del letrado se inscribe toda la problemática del estudio de esta cultura. Sin la presencia del letrado, la discusión en torno al tema se vería debilitada. La cultura popular es visible, toma cuerpo, por lo menos en literatura, sólo a través de la intermediación de un letrado. Este realiza un *pasaje*, una *mediación*, se convierte en «filtro», como dice Ginzburg¹⁰ desde una perspectiva histórica; hace su interpretación desde un determinado punto de vista. La figura del letrado es decisiva porque es quien «restituye lo que quizás sea el problema crucial, el lugar de lucha y de intelección de todos los fenómenos de la cultura popular: la jerarquía alto/bajo y todo lo que a partir de ella entra en discusión:...».¹¹

La referencia a Naharro no es casual, demasiados aspectos confluyen en su obra: la cultura literaria de tradición medieval, la cultura clásica introducida por los humanistas, la cultura teatral –absolutamente particular en un momento de transición y formación– «oggetto di una storia del teatro rinascimentale è forse, più che la ricostruzione di un evento, la complessità culturale di cui esso è coagulo e portatore»¹² la cultura hispánica y, en fin, la cultura italiana.

Naharro era un humanista; lo dice la carta escrita por Mesinierus que encontramos en *Propalladia* y resulta evidente de la lectura de sus páginas. El mundo clásico es su principal referente, como era de suponer para la época: la comedia latina ante todo; y esto lo vemos en los preceptos dramáticos del *Prohemio*, las autoridades citadas, la división en cinco actos, el uso de *introitos* y *argumentos*, etc. Aunque sabemos bien que la tradición de los rústicos encinianos, y el bagaje literario y cultural del cual son transmisores, se encuentran radicados en sus textos; pero no sólo los rústicos de tradición medieval, sino también aquella clase *popular* que constituye la variada población de la Roma papal en la época de León X: soldados, frailes, dispenseros de cardenales, lavanderas de Trastevere, etc.

¹⁰ Ginzburg, C., 1976.

¹¹ Zubieta, A.M., 2000, p. 14.

¹² Cruciani, F., 1983, p. 15.

Dado que el tiempo es limitado, me voy a concentrar, para dilucidar algunos aspectos en torno a lo popular, sobre el pastor rústico como expresión típica de esta cultura.

La figura del pastor rústico, cuyas características se enmarcan dentro del mundo de lo *popular* ha sido motivo de estudio en varias ocasiones. Los críticos, desde ópticas distintas, se han ocupado de relevar problemas de fuentes, dependencias textuales, aspectos dramáticos definidos por el aspecto cómico del personaje, y han llegado a resultados de lo más variados. En parte, han logrado aclarar sólo parcialmente especificidades referidas a este personaje. En el caso de nuestro autor, por ejemplo, Gillet, en su monumental obra *Propalladia and other works* se ha ocupado de destacar los aspectos de la tradición litúrgica y pagana medieval y no ha dudado en introducir la idea de *primitivismo* como característica de la primera producción del autor. La imagen del pastor que nos restituyen estos estudios resulta ser reductiva: «una máquina de producir comicidad», en el mejor de los casos, o un simple «enunciador de prólogos, introitos, loas, etc.».¹³

Alfredo Hermenegildo que se ha ocupado de estudiar la figura del gracioso observa que, en general, se ha tratado de definir la historia del personaje en función de las fuentes en que sus respectivos autores se inspiraron y propone «reemplazar el estudio de las fuentes por el de la inserción dinámica de un texto en el entramado de signos que constituye una producción teatral determinada».¹⁴ Indica que es necesario considerar el texto literario, pero también el no literario, como una encrucijada en la que dialogan una serie de textos situados en un determinado contexto, distinto en cada momento de la historia. Prefiere observar «de qué modo una tradición textual pasa a convertirse en intertexto dinámica y dialécticamente inserto en la red sémica que constituye el corpus».¹⁵

Los rasgos que determinan la estructura profunda del *loco* de la fiesta popular, en términos bajtinianos, son recurrentes en el teatro español del s. XVI. Bajtín, sostiene que Rabelais, desde la perspectiva de la cultura letrada, utiliza con conciencia las posibilidades trasgresivas y subversivas de la cultura popular para cuestionar las jerarquías literarias de sus contemporáneos. El pastor rústico de los introitos de Naharro está cargado de aquellos signos, que caracterizan la fiesta popular. A través de él se

¹³ A. Hermenegildo, 1995, p. 40-41.

¹⁴ A. Hermenegildo, 1995, p. 9.

¹⁵ A. Hermenegildo, 1995, p. 9.

desencadena el espíritu de la fiesta carnavalesca, aunque dentro de los límites definidos por el discurso oficial. No debemos olvidar que el pastor, y los graciosos en general, sirven para reafirmar la verdad oficial dominante. El momento de la fiesta popular es, por lo tanto, una liberación controlada y limitada en el tiempo y en el espacio.

Ahora bien, el planteo de Bajtín ve una oposición entre la cultura cómico-popular, por una parte, y la cultura oficial, por la otra; sin embargo, subraya un aspecto fundamental: la circulación existente entre ambas culturas; la cultura popular opera una captura simbólica sobre el letrado para irrumpir en la cultura oficial y, por el otro lado, las jerarquías, los ritos de la cultura oficial entran, mediante el mecanismo de la inversión y la ridiculización grotesca, en la cultura popular. Carlo Ginzburg amplía aún más la idea de Bajtín. Marca un punto principal al respecto: la complementariedad o cooparticipación de los elementos culturales pertenecientes, sea al ámbito de lo popular, sea al de lo oficial. Considera que existe una «Dicotomía cultural, [...] pero también circularidad, influjo recíproco, particularmente intenso en la primera mitad del siglo XVI, entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica».¹⁶ Subraya, no obstante, que se trata de una dicotomía aparente que remite a una cultura unitaria en la que no es posible operar cortes drásticos.

El pastor rústico se mueve en un espacio marcado por el espíritu cómico popular en oposición dialéctica al espacio serio y oficial de la corte. «La relación entre los dos espacios y la violación de la frontera que los separa constituye el desencadenamiento de la acción teatral justificada por la existencia misma de la dramaticidad. El espacio pastoril, enfrentado al espacio ocupado por el discurso oficial y sus signos correspondientes, constituye la iconización de una especie de «dualidad del mundo», de manifestación de la segunda vida, del «mundo al revés» sin el que no podría existir el mundo «al derecho».¹⁷

No podemos, además, olvidar que el teatro del Renacimiento se expresa a través de formas múltiples y heterogéneas y la fiesta es la forma de espectáculo por excelencia. Esta se desarrolla dentro de un *marco*¹⁸ que define las circunstancias del espectáculo. Sin embargo, éste no puede ser

¹⁶ *Ob. cit.*, p. xv

¹⁷ A. Hermenegildo, 1995, p. 67.

¹⁸ F. Cruciani, 1983, p. 20.

visto desde afuera, no se puede estar separados de él; todos se encuentran siempre y sólo dentro del espacio de la fiesta.

Así, por ejemplo, en el introito de la comedia *Soldadesca* – reelaboración dramática de la vida de los soldados españoles en la Roma renacentista– Torres Naharro, a través de una relación dialéctica entre el pastor y su auditorio, nos presenta el «marco» dentro del cual se establece la «circulación»: ‘cultura popular’, el pastor, y ‘cultura oficial’, el banquete. Ambas confluyen, durante la acción dramática, hacia el mismo objetivo. En su largo monólogo, el pastor exalta las virtudes de la vida sencilla para contraponerla a la vida de los poderosos. De inmediato, adopta una actitud provocadora que, por una parte, funciona como instrumento performativo eficaz para atraer la atención del público y, por la otra, en cambio, establece una separación clara entre la extracción social de quien lo está escuchando y la suya. No sólo se dirige al público tratándolo como ignorante, sino también como posible estafador. El auditorio, que se ha reunido para escuchar al pastor no espera palabras nuevas, sino sólo las que ha venido a oír; presume, así, de saberlo todo. Sin embargo, no tiene los conocimientos que él, sí, posee («Bobarrones,/ que cegáis con presunciones,/ y vivís todos a’oscuras,/ que Dios reparte sus dones/ por todas las creaturas»). Sin detenerse en su descendencia familiar o en sus aventuras eróticas comienza a ironizar sobre las dificultades de quién ocupa espacios de poder y el objetivo de sus ataques es el Papa. Para ello, individualiza los aspectos positivos de su vida contraponiéndolos a los del Papa. El pastor duerme mejor en su lecho de paja, come con más ganas, bebe el agua del río y fundamentalmente vive «como cristiano», trabajando con sus manos. A través de esta relación dialéctica con el público, el pastor se sitúa socialmente y esto le permite acentuar las virtudes de la vida simple frente a los defectos y contradicciones de la vida de los poderosos.

La fiesta es una organización extracotidiana del tiempo, que no es diversión o distracción solamente; por el contrario, en la misma siempre se exhibe el comitente y su sentido social y cultural. Es de notar que, como el mismo pastor nos indica, este auditorio que «chupa el mosto» estuviera, probablemente, asistiendo a la representación durante un banquete. El teatro no es todavía una forma específica de expresión, sino una situación en la que se celebra una cultura. Se puede hablar del teatro del Renacimiento en los términos de una cultura renacentista, no como anticipación de la

posterior cultura teatral. El teatro del Renacimiento se nos presenta como un hecho ideológicamente hegemónico y categoría cultural preminente.¹⁹

Por otra parte, Stanislav Zimic²⁰ hace otra lectura de la obra de Naharro. Él descubre en Naharro a un intelectual del Renacimiento, activo y crítico, un hombre que se inspira fundamentalmente en Erasmo y en cuya obra «no falta ninguna de las posturas fundamentales de lo que conocemos como erasmismo». Ve presente en nuestro autor una constante sátira social en contra de la corrupción dominante en las instituciones religiosas, y no sólo, de la época. Un ejemplo claro son las comedias *Tinellaria* y *Soldadesca*, apenas citada, como asimismo la famosa *Sátira* con la invectiva contra Roma y el capítulo III de la *Propalladia*. Zimic no comparte la idea de aquellos que ven en Naharro a un pintor de costumbres arraigado en las fórmulas literarias del pasado. Lo cómico en Naharro tiene siempre otra función, que es la crítica de las actitudes morales de sus contemporáneos. «No le preocupaba en absoluto –escribe Zimic– lo folklórico, las costumbres en sí, desprendidas de lo que por medio de ellas se puede revelar sobre la condición humana».

M. C. García de Enterría habla –como decíamos al comienzo, con respecto a la literatura popular– de un auténtico juego intertextual e intercultural que se hace más visible que en cualquier otra parcela de lo literario. Creemos que las intersecciones que se dan en la obra de Naharro son un ejemplo claro para comprender cuán difícil es definir lo *popular* o la *cultura popular* y a qué nos referimos cuando utilizamos este término en literatura. La circularidad bajtiniana o la complementariedad dialéctica de Ginzburg aparecen claramente en la dramática de Naharro: la presencia conjunta de «le cose grandi» con «le cose vane», como le escribía Macchiavelli a Vettori en 1515, adquiere el valor de un movimiento vital, indispensable para una expresión completa, integrada del hombre.

En nuestro breve trabajo, hemos querido señalar, partiendo de la crítica que se ha ocupado del tema y tomando como ejemplo la figura del pastor rústico –así como el contexto en que la misma se desarrolla– la importancia que revisten los transmisores culturales, más que anteponer, como modelo hipotético, una determinada interpretación del mismo concepto de cultura.

¹⁹ F. Cruciani, F., 1983, p. 20.

²⁰ «El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro», LII, 1976, p. 21-100; LIII, 1977, pp. 61-306, LIV, 1978, pp. 3-279.

BIBLIOGRAFÍA

- BELL, Daniel, *The End of Ideology*, Illinois, Glencoe, 1960.
- BELL, Daniel, «Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales», en *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1974.
- BURKE, Peter, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980.
- CRUCIANI, F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- DÍAZ, Luis, «Concepto de la literatura popular y conceptos conexos», en «Anthropos», *Literatura Popular*, 166/167 (mayo-agosto), Barcelona, 1995.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, Estudio introductorio, en «Anthropos», *Literatura Popular*, 166/167 (mayo-agosto), Barcelona, 1995.
- GINZBURG, Carlo, *Il formaggio e i vermi - Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva, pastores, simples, bobos, graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro Viejo Colección de crítica literaria, José J. de Olañeta Editor, 1995.
- Voz «popular» en Barrientos, J.A., Rodríguez Sánchez de León, M. J., *Diccionario de Literatura popular*, Salamanca, ed. Colegio de España, 1997.
- ZIMIC, Stanislav, «El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LII, 1976, pp. 21-100; LIII, 1977, pp. 61-306, LIV, 1978, pp. 3-279.
- ZUBIETA, Ana María, (bajo la dirección de) *Cultura popular y cultura de masa*, Buenos Aires, Paidós, 2000.